

VII Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata  
"Argentina en el escenario latinoamericano actual: debates desde las ciencias sociales"

Dr. Sebastián Díaz-Duhalde

Profesor Asistente.

Departamento de Español y Portugués.

Programa de Estudios Latinoamericanos, Latinos y Caribeños.

Dartmouth College.

305 Dartmouth Hall, Hanover, New Hampshire,

USA. 03755.

[Sebastian.Diaz@Dartmouth.edu](mailto:Sebastian.Diaz@Dartmouth.edu)

**Cultura Visual y Cultura Material. Circulación y consumo de *objetos fotográficos* durante la Guerra contra el Paraguay (1864-1870)**



Figura 1: s/t. Pedro Bernardet. Coronel Florencio Romero. *Carte de Visite*. Museo de Luján.

*Encargos:* Besos a las amigas jóvenes, cariños a las regulares y afectos a las viejas. Cartas largas. Una silla de campaña en la calle Venezuela, mueblería de Sharo, 30 pesos papel. Mándame cognac y curaçon con Capitán Riveros, 3 retratos míos y avísame si esta carta te llega pronto

[...] A Paz, dile que cierto retrato que le van a dar es para mí y no para él, así que me lo mande.<sup>1</sup>

Así abre la correspondencia que mantiene con su madre el Capitán de Granaderos argentinos Domingo Fidel Sarmiento el 28 de junio de 1865 desde el campamento de Concordia. Desde allí el ejército Argentino se uniría al Uruguayo y al del Imperio de Brasil para ir hacia la ciudad brasilera de Uruguayana donde las tropas paraguayas del Teniente Coronel Antonio de la Cruz Estigarribia se habían atrincherado luego de la invasión de Corrientes al inicio del conflicto. En la lista de encargos de Domingo Fidel – más conocido como “Dominguito” por ser el hijo adoptivo de Domingo Faustino Sarmiento- va el pedido de retratos fotográficos, pedido que se reitera en la mayoría de sus cartas. Esos retratos eran las ya conocidas en esa época *carte de visite* o tarjetas de visita (**FIGURA 1**), fotografías de formato comercial -inventado por el fotógrafo francés Adolphe Disderi en 1854- de 9 por 5 centímetros (en algunos caso se encuentra la variante de 10 por 7, un poco más grande que el tamaño de una tarjeta de presentación, de allí su nombre) que se obtenían al mismo tiempo de un negativo de una cámara que tenía entre 4 a 12 objetivos para capturar la misma imagen.<sup>2</sup> Los retratos eran generalmente propios o de familiares, de amigos o amigas o de personajes célebres de la política y circulaban en los campamentos y en el frente como material intercambiable, como un bien más dentro del ajuar personal de los combatientes. Este intercambio y distribución de las imágenes nos inserta directamente en la dimensión material de la fotografía, en su existencia como un objeto -portador de sentido- que pasaba de mano en mano y se exponía al inclemente paso del tiempo y al fuego de la guerra.

No hay nada más impiadoso con las imágenes que su pertenencia al mundo de los objetos: el aire, la luz, el tiempo, la manipulación, todos estos factores afectan la naturaleza misma de la fotografía. Por otro lado, no hay nada que oblitere más la materialidad de la fotografía que su existencia como imagen. No obstante, ambas dimensiones coexisten paralelamente, se interfieren y autodeterminan en una dialéctica inestable. Geoffrey Batchen sostiene que para poder ver el contenido de una fotografía

---

<sup>1</sup> *Correspondencia de Dominguito en la guerra de Paraguay*. (1975) Buenos Aires: El Lorraine. pp.17-18.

<sup>2</sup> Cuarterolo, Miguel Ángel. (2000) *Soldados de la Memoria. Imágenes Y Hombres De La Guerra del Paraguay*. Buenos Aires: Planeta, pp.152-3.

debemos primero suprimir nuestra consciencia de lo que es realmente una fotografía en términos materiales.<sup>3</sup> De igual modo, Edwards y Hart argumentan que es imposible entender el objeto fotográfico independientemente de su existencia como portador de representación.<sup>4</sup> La fotografía existe siempre como un objeto en el cual se intersectan diferentes prácticas visuales de un momento determinado y simultáneamente como un agente “activo” perteneciente a un proceso continuo de producción, intercambio, uso y sentido de una cultura determinada: por ello, ha sido material predilecto para los estudios de cultura visual y, más recientemente, los de cultura material.<sup>5</sup> Hasta el momento, la crítica se ha encargado de recopilar una gran cantidad de documentos sobre el conflicto de la Triple Alianza contra Paraguay y ha producido prolíficamente un extenso corpus alrededor de las imágenes que surgieron en esta contienda.<sup>6</sup> Todas ellas son recopilaciones para el estudio de la historia visual del siglo XIX dedicadas a reconstruir la historia del enfrentamiento desde una perspectiva casi documental. No es mi intención en este trabajo adoptar dicha perspectiva, ni hacer una crítica de la imagen como documento (en este caso implicaría hacer una crítica de la fotografía como “evidencia histórica”, corriente de análisis popularizada en los estudios latinoamericanos desde el trabajo de Robert Levine, entre otros)<sup>7</sup>, sino más bien poder ubicar la omnipresente dimensión material como una imprescindible función latente para la lectura de las fotografías de la Guerra contra Paraguay.

---

<sup>3</sup> Batchen, Geoffrey. (1997) *Photography's Object*. Albuquerque: University of New Mexico Art Museum. p. 2.

<sup>4</sup> Edwards, Elizabeth, y Janice Hart. (2004) “Photographs as Object”. En *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*. New York, NY: Routledge. p 4.

<sup>5</sup> Para una brillante exposición de las diferentes corrientes que comenzaron a interesarse por la materialidad de la fotografía desde la antropología, la sociología, la historia, la museología y los estudios culturales cfr. Edwards, Elizabeth, y Janice Hart. (2004) *ibidem*. 1-15.

<sup>6</sup> Las compilaciones más importantes sobre la guerra son las reproducciones facsimilares de los periódicos paraguayos ilustrados *El Centinela* y *Cabichuí* por el Centro de Artes Visuales y Museo del Barro en Asunción a cargo de los historiadores del arte Ticio Escobar y Osvaldo Salerno, la monumental cronología visual de la guerra desde el Imperio del Brasil por el también historiador del arte brasileiro Ricardo Salles titulado *Guerra do Paraguai: Memórias & Imagens*, la compilación de imágenes fotográficas de Miguel Ángel Cuarterolo y Ticio Escobar de las que hablaré en estas páginas y el brillante trabajo del historiador del arte paulista André Toral *Imagens em Desorden* que se propone como una historia de la iconografía de la guerra.

<sup>7</sup> Cfr. Levine, Robert (1989). *Images of History. Nineteenth and Early Twentieth Century Latin American Photographs as Documents*. Durham, NC: Duke University Press. En especial la segunda parte de su libro titulada “Photographs as Evidence”.

Este trabajo es, por un lado, un análisis de algunos de los modos en que las fotografías, como imágenes y como producto de la cultura material bélica, fueron producidas, circuladas y consumidas durante la Guerra contra el Paraguay. Por otro lado, este trabajo es también una reflexión sobre la composición del archivo visual del conflicto, reflexión que al mismo tiempo está directamente relacionada con la materialidad de la fotografía. La doble función de este ensayo refleja simplemente dos lugares diferentes desde donde se pueden pensar el estudio de la cultura visual del siglo XIX en Latinoamérica y su intersección con los estudios de cultura material. Para ello, primero, intentaré contextualizar la producción y consumo durante la guerra de las fotografías en sus diferentes formatos. Luego, propongo una lectura de una de las principales colecciones modernas de las fotografías de la guerra contra el Paraguay - *Soldados de la Memoria: Imágenes y Hombres de la Guerra del Paraguay* de Miguel Ángel Cuarterolo- como un modo de comprender la circulación actual de estos objetos fotográficos y la formación del archivo visual de la guerra.

#### **OBJETOS FOTOGRÁFICOS. FOTOS DE LA GUERRA CONTRA PARAGUAY.**

En 1864 se inicia el conflicto bélico que la historiografía suele nombrar como La Guerra de la Triple Alianza (Argentina, el Imperio del Brasil y La República Oriental del Uruguay frente a Paraguay) o Guerra Grande, Guerra Guazú, Guerra del 70', Guerra del Paraguay o Guerra contra el Paraguay.<sup>8</sup> La guerra contra el Paraguay, constituye uno de los grandes conflictos del siglo XIX no sólo por sus proporciones militares, sino por las consecuencias sociales, políticas y económicas que tuvo en las dinámicas de las naciones del Cono Sur. La guerra estuvo enmarcada por regiones con modelos y proyectos económicos disímiles que lucharon por espacios de mercado compartidos: el río Paraná, el río Uruguay y el Río de la Plata, difusas y conflictivas vías comerciales entre estos

---

<sup>8</sup> Sobre la Guerra contra el Paraguay menciono sólo algunos trabajos contemporáneos de una extensísima lista bibliográfica: Leuchars, Chris. (2002) *To The Bitter End. Paraguay and the War of the Triple Alliance*. Westport, CT: Greenwood Press. *I Die with My Country*. (2004) *Perspectives on the Paraguayan War, 1864-1870*. Kraay, Hendrik and Thomas Whigham (ed.). Lincoln, NE: University of Nebraska Press. De Marco, Miguel Angel. (2003) *La Guerra del Paraguay*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta. Doratioto, Francisco (2002). *Maldita Guerra: Nova historia da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Companhia das Letras. *Guerra do Paraguai: como Construimos o Conflito*. (1998) São Paulo/Cuiabá: Contexto.

países y el resto del mercado mundial.<sup>9</sup>

El conflicto llevó al frente a una gran cantidad de la población de ambos lados cuya mayoría eran soldados, aunque también frecuentaban los campamentos contratistas del transporte encargados de movilizar pertrechos militares y comerciantes, entre muchas otras profesiones que vivían del ejército y la guerra. El frente paraguayo se encontró así de repente, con la concentración de cientos de miles de soldados y civiles que produjeron y consumieron significados congruentes con dicha masividad y movilidad, y congruentes también con su contexto de producción: la guerra. Por otro lado, surgió en el periodo también un auge de medios visuales: para la segunda parte de la década de 1860 en el Cono Sur encontramos una revitalización del grabado en madera guaraní (por ejemplo, en los periódicos ilustrados paraguayos), la pintura histórica desarrollada en las academias de bellas artes latinoamericanas, el perfeccionamiento de la litografía que facilitó la circulación de ilustraciones en la prensa, la fotografía y, particularmente, la fotografía bélica: la Guerra contra el Paraguay fue el primer conflicto sudamericano en ser capturado por cámaras fotográficas. Considerando estas condiciones históricas, el conflicto armado entre las cuatro naciones funciona como el punto de intersección de un público masivo (los ejércitos deben aquí ser considerados como los principales consumidores de esas imágenes) y la innovación en materia de medios de comunicación. El resultado es el florecimiento de medios mixtos (visuales y textuales) como periódicos ilustrados, álbumes de retratos, calendarios o colecciones fotográficas.<sup>10</sup> La popularidad de estos medios mixtos, entonces, estimuló la aparición de fotógrafos itinerantes y la instalación de estudios fotográficos. Buenos Aires y Montevideo eran los puertos más importantes de ingreso fluvial de miles de soldados de la Alianza para llegar al frente y, por ende, eran lugares extremadamente competitivos para los fotógrafos como también lo era Rio de Janeiro. En estos lugares entonces se concentró la mayoría de la producción

---

<sup>9</sup> Para un análisis de los diferentes modelos históricos de interpretación de las causas y consecuencias del conflicto de la Triple alianza contra el Paraguay cfr. Schwarcz, Lilia Mortiz. “Una Batalha de Imagens. A Guerra do Paraguai em Foco” *Guerra do Paraguai: Memórias & Imagens*. Salles, Ricardo. Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2003: 7-11.

<sup>10</sup> Tan solo para dar algunos ejemplos, entre 1864 y 1870 surgen cinco periódicos ilustrados en el Paraguay (*El Semanario*, *El Cabichuí*, *El Centinela*, *Cacique Lambaré* y *La Estrella*), al menos diez en el Imperio del Brasil (incluidos *Vida Fluminense*, *Semana Illustrada*, *Cabrião*, *Diabo Coxo*, *O Arlequim*) y más de una veintena entre Argentina y Uruguay (entre ellos *El Correo del Domingo*, *El Correo Porteño*, *El Correo de Ultramar*, *El Mosquito*, *El Pica-Pica*, *El Nacional*, *La Tribuna*, *El Pueblo*).

fotográfica de la guerra.<sup>11</sup>

La producción fotográfica de la Guerra contra el Paraguay se puede dividir en fotografía de estudio y fotografía del frente de batalla. La fotografía de estudio está principalmente dominada por los retratos en formato *carte de visite* –existen también en un tamaño un poco más grande conocido como *cabinet size*. Para ese momento el método más utilizado de exposición fotográfica eran las “placas húmedas al colodión”: estas placas de vidrio se bañaban en una fórmula con colodión y se las exponía. El proceso inventado por Frederick Scott Archer permitía la toma de un negativo y, sobre todo, permitía acortar el tiempo de exposición de 13 minutos -con el daguerrotipo- a entre 15 y 5 segundos. Este proceso llega al Río de la Plata al mismo tiempo que la copia sobre papel albuminado que era más barato que la impresión en metal o vidrio y además permitía hacer 12 copias positivas de un mismo negativo, por ello esta modalidad –papel albuminado- es la que más ha circula en la guerra sobre todo en el formato *carte de visite*.

Desde el inicio de la guerra, los estudios de los países de la Alianza se dedicaron a vender copias de *cartes de visite* de los personajes políticos más famosos involucrados en el conflicto. Rápidamente comenzaron a circular en el frente retratos del Presidente argentino Bartolomé Mitre, del Presidente uruguayo Venancio Flores y del Emperador Pedro II; inclusive, habían llegado a reproducirse retratos del Presidente paraguayo, el Mariscal Francisco Solano López.<sup>12</sup> Asimismo, era frecuente que los recién uniformados se hicieran retratar en los estudios antes de ir al frente: los retratos que obtenían los soldados eran luego llevados a los campamentos e intercambiados por otros retratos de soldados y/o familiares de otros soldados. Los retratos componían su imagen con un solo individuo en el cuadro, de cuerpo completo (parado o sentado), medio perfil. Se asumía que los retratados llevaban su traje más pomposo, preferentemente uniforme de gala a traje de campaña, aunque según cuenta André Toral, el Emperador de Brasil había hecho circular retratos de él en traje de los cuerpos de *Voluntários da Patria* para identificarse

---

<sup>11</sup> Según Boris Kossoy (1980) *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil, Século XIX*. Rio de Janeiro: Edição FUNARTE, pp 30-31 En el Imperio del Brasil en 1864 había más de 30 fotógrafos y otros tantos estudios en las ciudades principales: Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador, Recife y Porto Alegre. En Paraguay la mayoría de los fotógrafos eran itinerantes (ingleses, franceses, norteamericanos e italianos) y tan solo uno de ellos, Pedro Bernadet, abrió su estudio en Asunción durante la Guerra.

<sup>12</sup> Toral, André. (2001) *Imagens em Desordem. A Iconografia da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Companhia das Letras. p. 83.

con la mayoría de la milicia y los oficiales.<sup>13</sup> Una vez en el frente, los retratos se intercambiaban con mucha rapidez. Tan solo para traer algunos ejemplos, el doctor argentino Benjamin Canard relata en su correspondencia cómo una docena de sus retratos se las “arrancaron de la mano” antes de llegar al campamento sus compañeros de campaña, prometiendo entonces enviar a su familia más fotografías de él vestido de militar: “me comprometo en cuanto lleguemos a Corrientes o a cualquier pueblo en que haya fotógrafo hacerme sacar”.<sup>14</sup> Dominguito Sarmiento pide a su madre para intercambio copias de retratos antiguos que él mismo se tomó antes de ir a la guerra, retratos de ella, y “cuantos otros puedas pescar de chicas y amigos”.<sup>15</sup> Benita Martínez de Sarmiento se los envía pero no sin una dosis de crítica, recordándole su mala elección entre todos los retratos que Dominguito tenía: “No me gusta este retrato [el que te envió], es el peor de todos, la posición de la cara te hace la boca muy exagerada y tiene las señales de la boca y la nariz”.<sup>16</sup>

Existen otras muestras también del uso y la circulación de la *carte de visite*, la mayoría de los testimonios (ya sea correspondencia privada o crónicas que luego se hacen públicas) destacan un fluir de retratos del frente a la ciudad y viceversa, y a la vez, dentro de mismo frente instaurando una práctica diaria de intercambio en el campamento. Este fluir de fotografías se da -como lo indica la cita que da inicio al trabajo- en un tránsito conjunto de materia, dentro de una economía afectiva de circulación de objetos entre los soldados. Como sostiene Appadurai, la resignificación de objetos y su valor económico o simbólico depende siempre del modo en que dicho objeto transita distintas redes culturales.<sup>17</sup> La fotografía como objeto, de este modo, va a reciclar su sentido en los diferentes contextos de circulación en relación con otros objetos. Por ejemplo, en el caso de Dominguito el retrato nos marca una economía erótica entre el frente y la ciudad. Desde el campamento, Dominguito –según sabemos por la correspondencia con su madre- recibe retratos de Paz, Rosalina, Mariquita, Dominga, Julia, Cata, Nena,

---

<sup>13</sup> Toral, André. (2001) Ibid p.83.

<sup>14</sup> Apud Cuarterolo, Miguél Ángel. (1995) “Una guerra en el lienzo: la fotografía y su influencia en la Guerra del Paraguay”. *El arte entre lo público y lo privado*. VI Jornadas de Teoría e Historia del Arte, p.98.

<sup>15</sup> *Correspondencia de Dominguito en la guerra de Paraguay*. (1975) Buenos Aires: El Lorraine. p. 26.

<sup>16</sup> *Correspondencia de Dominguito en la guerra de Paraguay*. (1975) Ibid p.30.

<sup>17</sup> Appadurai, Arjun. (1986) *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.



Fernanda, Ercilia y Amelia que le envían junto con obsequios y mechones de pelo.<sup>18</sup> De este modo, el retrato se transforma dentro de una colección de objetos amorosos en *souvenir* y específicamente, la fotografía adquiere simbólicamente una nueva forma de existir con características similares a los mechones de pelo: material íntimo del cual se puede desprender fácilmente, una sinécdoque perfecta de la presencia del todo corporal ausente.<sup>19</sup>

Las *cartes de visite* también eran utilizadas en la prensa ilustrada para poner cara a las noticias del frente. Esta práctica fue muy frecuente en las naciones de la Triple Alianza pero se hizo muy popular en periódicos brasileros, por ejemplo en el paulista *Cabrião* o en el carioca *Semana Illustrada*. La técnica de impresión utilizada para reproducir imágenes fotográficas era la litografía. Esta técnica, que data de 1789, se trata de un dibujo de la fotografía sobre la superficie de piedras calcáreas con un lápiz graso; el dibujo se fija con ácido nítrico y luego se prensa la piedra al papel. En este sentido la fotografía como objeto no circulaba directamente en los periódicos sino a través de un dibujo de ella.<sup>20</sup> El proceso de dibujo siempre iba a crear una “nueva” imagen; esto implica que la imagen fotográfica era un original que muchas veces era modificado, rediseñado o alterado. Del retrato de los soldados, las páginas de los periódicos solo reproducían el rostro y el busto de ellos, algunas veces con manos cruzadas en el pecho. Era muy común que se agregaran al pie o dentro de las litografías de los soldados caídos en combate poesías o historias breves narrando algún evento heroico o las virtudes civiles y militares de éstos. Del mismo modo se le agregaban a la litografía de los retratos marcos con flores, adornos fúnebres, laureles y otros galardones. Esta práctica gráfica prolifera a medida en que trascurren las batallas en el frente y las muertes aumentan rápidamente. Las páginas de los periódicos se transforman lentamente en obituarios ilustrados.

Por otro lado, encontramos las fotografías producidas en el frente. Estas fotografías eran las tradicionalmente llamadas “vistas” y fueron tomadas también a través

---

<sup>18</sup> *Correspondencia de Dominguito en la guerra de Paraguay*. (1975) Ibid pp 33-34.

<sup>19</sup> Para un análisis de la circulación de fotografías junto a restos humanos cfr. Laqueur, Thomas. (1992) *Corporal Politics (Exhibition Catalogue)*. Cambridge, MA: MIT Visual Art Center. pp. 16-17.

<sup>20</sup> Recién el 4 de marzo de 1880 se produce la primera reproducción directa de la misma imagen fotográfica al papel a través del procedimiento conocido como fotograbado utilizado por primera vez por el *New York Daily Graphic*. Hasta ese entonces tendremos la circulación de las fotografías en periódicos supeditada a la técnica litográfica.



de la técnica de placas húmedas al colodión. Al comenzar el conflicto contra el Paraguay los estudios fotográficos de los países involucrados no tenían interés en enviar fotografías para retratar la vida en los campamentos o en las trincheras. La guerra no era vista como una oportunidad para explorar las posibilidades de la fotografía como lo habían hecho otros en el resto del mundo.<sup>21</sup> Aparentemente el fotógrafo uruguayo/norteamericano George Bate había viajado a los Estados Unidos al finalizar la guerra civil (1861-1865) y había visto la favorable recepción de las fotografías en los diarios y en diferentes compilaciones que se vendían como álbumes. George Bate se nutrió de esta experiencia norteamericana al decidir enviar corresponsales, entre ellos Javier López a la zona del conflicto en Paysandú, Uruguay, cuando la ciudad cayó en manos de las tropas de Flores (2 de enero 1865).<sup>22</sup> Aunque es recién después de un año que Bate decide ser el primero en enviar a Javier López al frente paraguayo como corresponsal de guerra.

La primera colección de “vistas del frente” de Bate & Cía comenzó a publicarse el 1º de agosto de 1866. Se cree que la primera serie tenía entre 10 y 13 fotografías que no se publicaron en un álbum sino que se vendían juntas como colección de imágenes separadas con el título *La Guerra Ilustrada* – en Argentina circuló con el nombre *La Guerra contra el Paraguay*. Su presentación, según refiere Cuarterolo en *Soldados de la Memoria* era de copias sueltas de 19 por 13 centímetros sobre un cartón de 23x27 con el título genérico (*La Guerra...*) al pie del cartón; cada imagen estaba titulada a su vez y llevaba la firma “Bate y Cía. W” a la izquierda y a la derecha “Montevideo”.<sup>23</sup> Ante el

<sup>21</sup> Los primeros conflictos bélicos que se registraron a través de la fotografía fueron la guerra Mexicano-Norteamericana (1846-48), el sitio de Roma por el ejército francés que terminó con la breve República Romana (1848-49), la segunda guerra Anglo-Sikh (1848-49) entre el Reino Unido y el Imperio Sikh (hoy parte de India y Pakistán), la Segunda Guerra Anglo-Birmana (1852-53) nuevamente entre el Reino Unido y Birmania (Unión de Myanmar), la Guerra de Crimea (1853-56) entre el Imperio Ruso y la alianza del Reino Unido, el Imperio Otomano, Francia y el Reino de Piamonte y Cerdeña; y la Segunda Guerra del Opio (1856-1860) entre las tropas franco-inglesas y las chinas de la dinastía Qing. La obra visual con más repercusión en el Río de la Plata anterior a la Guerra contra Paraguay es la de los fotógrafos norteamericanos Mathew Brady y Alexander Gardner durante la Guerra Civil Estadounidense (1861-65). *Photographic Sketch Book of the Civil War* de Alexander Gardner publicado en 1866 y el trabajo de George Barnard *Photographic Views of Sherman's Campaign* del mismo año conforman un registro visual que definitivamente probó el impacto de la fotografía en la formación de la opinión pública.

<sup>22</sup> También ha tomado fotografías de las ruinas de Paysandú el francés Emilio Lahore. Las imágenes de Lahore se vendieron principalmente en Buenos Aires.

<sup>23</sup> A través del periódico *El Siglo* de Montevideo (1/08/1866) sabemos que la primera colección contaba con 1- una vista del Hospital Oriental en momentos de celebrarse una misa por el Capellán Sr. Irazusta, 2- una vista de los campamentos argentino, oriental y brasilero, 3- la Batería brasilera de Mallet haciendo fuego en la batalla del Sauce (18/07/66), y 4- la foto de Palleja. Cuarterolo da una lista de 13 fotografías para esta primera serie en *Soldados de la Memoria* (26): 1- Batallón 24 de Abril en las trincheras de Tuyutí,

éxito de la primera serie de fotos, Bate envió nuevamente a López y sus ayudantes que para noviembre de 1866 tenían lista la segunda serie de fotografías que se anunció a la prensa con el título *Segunda Colección*. La segunda colección daba a la luz nuevas imágenes y otras inéditas del primer viaje.<sup>24</sup> Lamentablemente, no tenemos hoy acceso a esas colecciones completas sino a través de distintas compilaciones que, por fragmentos, republican esas y otras tantas imágenes anónimas del frente de guerra. Simultáneamente a la empresa de George Bate surgen otros registros fotográficos del frente, aunque no están sistematizados como los de Bate. Muchos de ellos son de fotógrafos de los que hoy no tenemos registro, otros anónimos, o de los que se conservan muy pocos originales, como las imágenes sueltas del brasilero Carlos César y de Erdmann & Cattermole.

Las “vistas del frente” se vendían en estudios y se reproducían en la prensa ilustrada a través de litografías. Muchas vistas también pasaban al formato *carte de visite*: se tiene registro de imágenes de prisioneros paraguayos, a pequeños batallones de soldados de la alianza, o grupos de amigos en campaña en posición de descanso y esparcimiento. La mayoría de las fotografías del frente fue tomada en el periodo que va de septiembre de 1866 a septiembre de 1877. Este año es fundamental en el conflicto ya que luego de la derrota del ejército de la Triple Alianza en la trinchera de Curupayti (22 de septiembre de 1866) las tropas quedan estáticas en territorio paraguayo durante un año sufriendo la reorganización general de sus oficiales dedicada a hacer más efectivo el movimiento para tomar Asunción y para capturar al Presidente Solano López, intentando finalizar un conflicto que parecía no tener fin. Este interregno fue capitalizado por los fotógrafos al tener un público “cautivo”, que no solo se prestaba para las composiciones fotográficas sino que, al mismo tiempo, compraba la mayoría del material que luego de

---

2- Batalla del 18 de Julio de 1866, 3- Paso de la Patria, estación telegráfica, 4- Paso de la Patria iglesia, hoy Hospital de Sangre, 5- Paso de la Patria, hospital oriental, 6- Paso de la Patria, misa, 7- Cuartel del General Flores, Tuyutí, 8- Tuyutí campamento argentino, parque oriental de lejos, 9- Tuyutí campamento brasilero, 10- Tuyutí, batería brasilera, Cnel. Mallet, 11- Vista general del frente enemigo, 12- Muerte del Coronel Palleja, y 13- Batería oriental Tuyutí.

<sup>24</sup> La segunda colección tenía 22 imágenes (Cuarterolo *Soldados...* 26): 1- Las ruinas de Itapirú, 2- Punta de Itapirú, 3- Mangrullo argentino, Tuyutí, 4- Mangrullo argentino y hospital brasilero, 5- El mangrullo (carpa de los fotógrafos), 6- Batallón independencia en columna, 7- Prisioneros paraguayos tomados por Flores, 8- Primer montón de cadáveres paraguayos (Boquerón), 9- Octavo montón de cadáveres paraguayos (Potrero Piris), 10- Montón de cadáveres paraguayos (Boquerón), 11- General Mitre en su cuartel, 12- Guardia de honor de Mitre, 13- El general Mitre y su estado mayor, 14- Cuartel general de Flores, Tuyutí, 15- Batería del Boquerón haciendo fuego, 16- Tiradores cearenses en guerrilla, 17- Boquerón, escena del combate del 18 de Julio, 18- Una familia de indios pampa, 19- Un bosque Ñumano (campo de la muerte), 20- Un fogón en el campamento, 21- Guerrillas avanzadas, y 22- Proveeduría brasileña.

viajar a los estudios de las capitales volvía a la venta en los campamentos aliados. En este sentido, las fotografías del frente comparadas a los retratos de los soldados, develan de modo más directo su pertenencia al mundo de los objetos: si bien como representación creaban un nuevo espectáculo para visualizar ya que exponían el conflicto, las “vistas” recordaban que por detrás la imagen tenía un precio de costo, un simple número que las convertía en mercancía. Al mismo tiempo, antes de la producción masiva de las cámaras fotográficas y el advenimiento de lo que se conoce como la “fotografía química” o la exposición fotográfica en película de celulosa (acetato de celulosa), la conformación de los álbumes en el siglo XIX estaba compuesta de fotografías que habían sido “compradas” y no “tomadas” por sus consumidores.<sup>25</sup> Esto provocaba que los objetos fotográficos se asentaran en una dinámica personal marcada por el paso –una vez más, la circulación- de ser una mercancía a formar parte de la esfera familiar e íntima, inscriptos en la memoria personal y la biografía de quien los atesoraba.

La circulación de la fotografía de la Guerra contra Paraguay puede recomponerse en parte debido a las escasas notas de aquellos soldados que dejaron testimonio de su tránsito a veces junto al resto de sus necesidades vitales que llegaban al frente, a veces como recuerdo del frente a las ciudades. Tanto en formato *carte de visite*, como en las “vistas” las fotografías circulaban en un complejo circuito visual dado el contexto de la guerra atravesado por ciertas prácticas de intercambio y ciertas prácticas en los modos de consumir y producir ciertos “bienes visuales”. El paso que sigue entonces, es un análisis de cómo nos llega actualmente esta doble dimensión de la fotografía a través de la publicación de colecciones de imágenes del conflicto bélico en formato libro.

---

<sup>25</sup> Willumson, Glenn. (2004) “Making Meaning. Displaced Materiality in the Library and Art Museum” en *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*. New York, NY: Routledge. p 63.

## LA MATERIALIDAD EN LAS COLECCIONES DE IMÁGENES.



Figura 2: s/t. Fotógrafo anónimo. Colección Carlos Vertanessian. En Cuarterolo, Miguel Ángle. *Soldados de la Memoria*. Buenos Aires: Planeta, p9.

Antes de llegar al archivo con el que contamos hoy en día, tanto las vistas del frente como los retratos de los soldados han sufrido el paso del tiempo, el fuego de la guerra y el filtro doméstico. Este último elemento es clave en la construcción del archivo: su inclusión o exclusión, aparición o desaparición en álbumes no llega de la mano de ninguna institución, sino de las dinámicas de colección de individuos particulares. La colección afectiva y el recuerdo hacen que la trayectoria de los objetos fotográficos de la guerra queden en el camino y desaparezcan. Las fotografías de la guerra se encuentran hoy esparcidas en bibliotecas, museos y acervos privados, aunque las colecciones más importantes están alojadas en la Biblioteca Nacional del Uruguay, en el Museo Mitre en Argentina y en la Fundação Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro. El archivo fotográfico del conflicto es bastante escaso y está principalmente recopilado y reproducido en diferentes colecciones editadas en forma de libro en Paraguay, Argentina y Brasil: en 1985 aparece el trabajo pionero del historiador del arte paraguayo Ticio Escobar *La*

*Guerra del 70: Una Visión Fotográfica*, luego en el 2000 la del historiador de la fotografía Miguel Ángel Cuarterolo *Soldados de la Memoria: Imágenes y Hombres de la Guerra del Paraguay*, y por último en 2003 la del historiador del arte brasileiro Ricardo Salles *Guerra do Paraguai, Memórias & Imagens*.<sup>26</sup> Si bien muchas de las fotografías que se reproducen en las colecciones se repiten, dichos textos formulan una relación única entre la imagen como objeto y como portador de sentido visual en relación a la formación de un archivo como un espacio en el que confluyen ciertas prácticas visuales decimonónicas (la fotografía en este caso) y ciertas prácticas sociales en relación con los objetos.

Entre estas tres colecciones existe la tendencia creciente de articular a la fotografía con otras diferentes prácticas visuales y, al mismo tiempo, centrarla en una dinámica cultural determinada por su contexto bélico. Primero, el trabajo de Escobar es la reproducción del archivo fotográfico de la Biblioteca de Montevideo: imágenes fotográficas con títulos originales, sin ningún encantamiento o “falsificación” del lenguaje.<sup>27</sup> En segundo lugar, el intento de Cuarterolo es integrar el archivo uruguayo con otras fotografías –sobre todo *cartes de visite* de retratos de oficiales- y, al mismo tiempo exponer su relación con otras producciones visuales y textuales en la representación de la guerra. Finalmente, el trabajo de Salles es una constelación de imágenes y textos ordenados por una cronología del conflicto. Este intento historiográfico de Salles termina por convertir su colección en una máquina de múltiples sentidos, una verdadera batalla entre imágenes y textos luchando por un lugar en la representación del conflicto. Quiero enfocarme, no obstante, en la colección que compone Cuarterolo ya que de las tres mencionadas anteriormente es la primera que hace referencia a una cultura visual y, de modo (in)directo, a la materialidad de la fotografía.

*Soldados de la Memoria: Imágenes y Hombres de la Guerra del Paraguay* se divide en 6 partes. Las cuatro primeras están dedicadas a la historia de la fotografía, la compañía fotográfica uruguaya de Bate, la fotografía en el frente de batalla y la fotografía

---

<sup>26</sup> Escobar, Ticio. (1985) *La Guerra del 70. Una Visión Fotográfica*. Asunción: Museo del Barro. Cuarterolo, Miguel Ángel. (2000) *Soldados de la Memoria. Imágenes Y Hombres De La Guerra del Paraguay*. Buenos Aires: Planeta. Salles, Ricardo. (2003) *Guerra do Paraguai: Memórias & Imagens*. Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional.

<sup>27</sup> Susan Sontag, refiere a la interacción entre imágenes y textos en época de Guerra como una de “falsificación”. Cfr. Sontag, Susan. (2003) *Regarding the Pain of Others*. New York, NY: Picador. p. 10.

de estudio que recopila una gran cantidad de retratos en formato *carte de visite*; las dos últimas partes son sobre pintura y prensa ilustrada en el periodo. Cada capítulo está precedido por un breve ensayo de Cuarterolo que da orden a la experiencia del archivo para los lectores/observadores. *Soldados de la Memoria* intenta con este modo de desplegar el archivo de la guerra, ubicar el estudio de la fotografía en el contexto de una cultura visual determinada por otros registros visuales en la época. Esto implica que el archivo de fotografías de *Soldados* va a estar siempre atravesado por discursos de otros medios que también se pusieron en funcionamiento para representar el conflicto armado. Las crónicas de guerra, pinturas, grabados en madera, litografías y periódicos ilustrados que encontramos en los capítulos finales recuerdan al lector que la fotografía estaba funcionando simultáneamente con otras formas de representar y por lo tanto se nutría de éstas y se modificaba por su presencia. Por ejemplo, los cánones de composición fotográfica seguían las convenciones de la pintura y el grabado tanto en la producción de retratos (principalmente retratos de celebridades) como de vistas, paisajes, panorámicas, etc. (los puntos de vista entre fotos y pinturas eran similares).<sup>28</sup> La fotografía, al mismo tiempo influyó en la pintura y el grabado al conformarse como una base a copiar para trabajar proporciones y detalles.<sup>29</sup> Esto no implica que haya una acción conciente de imitación de la fotografía a la pintura, o viceversa, ni mucho menos que exista algo así como una “continuidad fenomenológica” entre ambas... nada de eso. Lo que sí existe es una cultura visual en la época que está primordialmente dominada por ciertas formas de producir de las cuales los fotógrafos van a hacer uso ya sea para seguirlas como para deformarlas.

El trabajo de Cuarterolo está compuesto por las colecciones de imágenes de las bibliotecas nacionales de Uruguay, Buenos Aires y Rio de Janeiro, la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, el Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana de Buenos Aires, el Museo Histórico Nacional de Argentina, el Museo Mitre y el Museo Saavedra, entre otras instituciones y, al mismo tiempo se sirve de colecciones privadas como las de Abel Alexander, Bizioli, Carmen Cárcova, Roberto Ferrari, Juan Gómez, Carlos Vertanessian y la suya propia llamada Colección Mirta y

---

<sup>28</sup> Cuarterolo, Miguel Ángel. (2001) Ibid. p 116

<sup>29</sup> Cuarterolo, Miguel Ángel. (2001) Ibid. p 115.



Miguel A. Cuarterolo. No todas las imágenes de estos archivos han llegado a esta edición moderna, lamentablemente su autor no explica cómo ha sido el criterio de selección. Lo que sí nos sugiere es una pulsión a deshacerse de la dimensión material de la imagen: “Sólo se aplicó retoque digital para mejorar el contraste de los originales o para limpiar pequeños daños ocasionados por el paso del tiempo. En ningún caso se alteró digitalmente el contenido de las imágenes”.<sup>30</sup> El archivo que despliega *Soldados* se enfoca principalmente desde una dimensión puramente visual en cuanto se acerca a la imagen como *imago*, como una aparición fenomenológica de aquello que representa. La imagen, identificada con su “contenido”, que no debe alterarse según el autor queda enfrentada a una materialidad que ha sido “limpiada” de la corrupción del tiempo. Pero la materialidad siempre hace un silencioso recorrido.

*Soldados de la memoria* comienza con una imagen sin título de la colección de Carlos Vertanessian (**FIGURA 2**). La imagen fotográfica es de un batallón argentino perteneciente al ejército de la Triple Alianza. En la imagen, cuatro oficiales sentados en primer plano con los sables en el piso exhiben en sus trajes la marca de su jerarquía: listones en los hombros, pantalones con raya y botas altas de cuero. Detrás, una fila de soldados parados y detrás de ellos, en el fondo, otra fila de soldados más altos apoyando sus manos en los hombros de los primeros. En el medio de la composición está al abanderado con su cinta cruzada de izquierda a derecha y la bandera argentina en la mano, como el punto por el que se intersectan la línea horizontal y vertical que dividen el espacio fotográfico en cuartos. La disposición geométrica se carga entonces de solemnidad y emotividad: las caras serias dan decoro a las filas, pero no sin una marca de trabajo, del esfuerzo mismo que implica ir a la guerra -caras sucias, gorras desordenadas, trajes desalineados- y de la camaradería militar –las manos en los hombros, la cercanía de los cuerpos. Accedemos entonces a una disposición visual propia del orden militar que nos devuelve simultáneamente una mirada ordenada, nos devuelve una repetición de ojos profundos mirando a ese extraño aparato que los volverá a repetir una y otra vez. Sin embargo, no podemos dejar de notar esa extraña y tan familiar marca en el centro de la imagen que irrumpe el orden visual. La foto está rota a la mitad, cortada, como si alguien hubiese querido destruir su representación ante el dolor de la muerte y de la guerra. Esa

---

<sup>30</sup> Cuarterolo, Miguel Ángel. (2001) Ibid. p 9.



marca funciona como *index* de la dimensión material de la fotografía, esa marca es la que nos indica que la fotografía es un objeto más circulando en el mundo de los objetos. Esta fotografía, entonces, no puede ser más representativa de la doble dimensión de la fotografía misma: la imagen que ocupa un espacio como un objeto y que es también un objeto en el que confluyen un conjunto de prácticas visuales que lo determinan como una imagen.

*Soldados de la Memoria* parece estar construido alrededor de esta imagen fotográfica cuya materialidad, en palabras de quien ordenó el archivo, ha sido “limpiada”. Esto es, la materialidad de la fotografía está presentada como la marca de su inmaterialidad. En vez de indicar su pertenencia al mundo de los objetos, la rotura de la imagen funciona como la marca de la prohibición de la materia, la marca de que es allí -a ese lugar en donde el tiempo corrompió la materia- a donde nunca podremos ingresar. Esta prohibición se produce por esa “limpieza” (la digitalización) que no es más que un salto visual de la materialidad, o el advenimiento de un sistema de imágenes a un sistema de objetos. La herida “carnal” en la imagen, de este modo, se transforma en imagen: el objeto fotográfico no es más que una imagen del objeto fotográfico, la materialidad de la rotura del papel no es más que la imagen de la materialidad de la rotura del papel. Lo que tenemos entonces es una tensión entre dos imágenes superpuestas: una de ellas pretende ser materia, la otra es la condición de posibilidad de la otra imagen como opuesta. En otras palabras, hay un desdoblamiento de la imagen de un objeto, enfrentada a la misma imagen como *Imago*. La presencia de la “cosa” como “materia extensa”, existe en el archivo como un desdoblamiento de la imagen, como una imagen que clama ser algo que no es y es al mismo tiempo. Esta dialéctica parece condenar para siempre la dimensión material de la imagen como una imagen más, un espejismo del mundo material.

Es en este punto en que el archivo como un espacio en donde se intersectan prácticas visuales y materiales reinserta la dimensión de objeto de la fotografía. Lo hace de dos maneras distintas. En primer lugar, lo hace invirtiendo la inmaterialidad del paso del objeto fotográfico al formato libro: cierto es que en el proceso de “digitalización/limpieza” y edición que relata Cuarterolo los objetos fueron despojados de su materialidad al pasar a ser pura representación en las páginas de un libro, pero al mismo tiempo de modo inverso han pasado a formar parte de la materialidad del libro

como álbum, como colección de objetos. Tan solo para hacer un archivo debemos reconocer la existencia de la imagen en tanto materia, debemos encontrarla (aunque nunca se haya perdido) en colecciones junto a otros objetos, rescatarla de álbumes familiares, cajas y cajones. Del mismo modo, ordenar, catalogar y desplegar visualmente un conjunto de imágenes es un trabajo que requiere de la materialidad de las fotografías, requiere crear una comunidad de objetos o una comunidad de sentido entre ellos.<sup>31</sup> Por otro lado, y en segundo lugar, la materialidad se reintegra ya que el archivo pone en funcionamiento una colección que reclama constantemente en cada una de sus instancias la existencia en el tiempo del objeto fotográfico, reclama que la imagen vuelva a pertenecer al flujo del tiempo: la imagen sin título del inicio del trabajo resuena con otras vistas de colores deteriorados, retratos cuyo revelado se ha descompuesto, papeles aluminados corroídos por la luz y el agua, y la precariedad de la fotografía de exterior de blancos saturados y cuadros movidos. Es esta disposición de objetos en una colección abre una nueva forma de comprender la materialidad de la imagen: la imagen de la materialidad es una dimensión inseparable de la imagen. En esta colección, ninguna imagen puede verse sin la imagen de sí misma como un objeto que nos recuerda la cruda dimensión del tiempo y de la memoria.

## CONCLUSIÓN

En estas páginas he intentado dar tan solo algunos de los ejemplos del modo en que estos artefactos culturales pueden ser articulados en un discurso cultural que sea capaz de reclamar la materialidad y visualidad de la fotografía al mismo tiempo. De modo fragmentado la guerra contra el Paraguay se nos presenta en imágenes. Imágenes que en sí mismas son fragmentos, en este caso, de la memoria de la guerra y su huella en los hombres, en los lugares y en las cosas. Esta memoria es materia que resiste y a la vez se somete al tiempo. La memoria, en este caso, es la densidad de los protagonistas y de su día a día, su vida cotidiana cuya temporalidad parece enfrentarse a la de la gran épica de la guerra de los estados, a la temporalidad de los héroes y a la visualidad monumental del

---

<sup>31</sup> Ranciere, Jacques. (2009) *The Emancipated Spectator*. London: Verso. p. 102.

enfrentamiento bélico. La vida cotidiana resiste en la contradicción de afirmar el paso del tiempo, afirmar la precariedad y la imprecisión de la historia y de la memoria.

W.J.T Mitchell en *What do Pictures want?* explora obsesivamente la dimensión objetual/objetiva de las imágenes y su existencia como objetos deseados y deseantes.<sup>32</sup> Al finalizar su reflexión menciona la posibilidad de comprender la dimensión material de ciertas imágenes a la manera de “fósiles”.<sup>33</sup> Creo pertinente, para finalizar también, traer esta figura del fósil que no puede ser más adecuada como punto de análisis de la materialidad y la visualidad de la fotografía de la Guerra contra Paraguay y del modo en que las imágenes han sido recopiladas en colecciones en la actualidad. Los objetos fotográficos ocupan un espacio –el del pasado, el de la memoria o el de la muerte- al que se le ha impuesto un discurso de maravilla científica, solemnidad, melancolía y desaparición como al fósil. La guerra como “tema” fotográfico refuerza la idea de un objeto en el que descansa latente una dimensión violenta, un exceso animal asociado a un fracaso, a una extinción. Pero también el fósil (como si fuera una pieza de una cadena evolutiva) establece los límites desde donde puede comenzar a pensarse un espacio futuro, un espacio nuevo en donde se abre una nueva disposición de objetos y desde donde se funda una nueva disposición visual. Este nuevo “arreglo” es la rearticulación de imágenes de objetos en objetos dentro de una comunidad de imágenes, dentro del álbum y la colección. Es desde este nuevo espacio atravesado por las prácticas de los estudios visuales y materiales desde donde se debe comenzar a pensar la fotografía latinoamericana del siglo XIX.

---

<sup>32</sup> W.J.T. Mitchell. (2005) *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago, IL: University of Chicago Press. p. 166.

<sup>33</sup> Algo que ya trabajó en su análisis de íconos culturales (1998) *The Last Dinosaur Book: The Life and Times of a Cultural Icon*. Chicago, IL: University of Chicago Press.